

Ruines, accident, glitch

Ruins, Accident, Glitch

# Les altérations photochimiques et les destructions mécaniques

## Photochemical Alterations and Image Destruction

Stephen Broomer    André Habib

Sous la direction de/edited by  
André Habib

Éditorialisation/content curation  
Annaëlle Winand

Traduction/translation  
Timothy Barnard  
Hélène Buzelin

**Référence bibliographique/bibliographic reference**  
Habib, André (dir.). *Ruines, accident, glitch / Ruins, Accident, Glitch*. Montréal: CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic.

**Dépôt légal/legal deposit**  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,  
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2023  
ISBN 978-2-925376-05-7 (PDF)

**Appui financier du CRSH/SSHRC support**  
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le  
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

This project draws on research supported by the  
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

**Mention de droits pour les textes/copyright for texts**  
© CinéMédias, 2023. Certains droits réservés/some rights reserved.  
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



**Image d'accroche/header image**

Capture d'écran de *Self-Portrait Post Mortem* (Louise Bourque, 2002).  
[Voir la fiche.](#)

Screenshot from *Self-Portrait Post Mortem* (Louise Bourque, 2002).  
[See database entry.](#)

**Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database**

Une base de données documentaire recensant tous les contenus  
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont  
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.

A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*  
is in [open access](#). References to the database are also provided for  
each image included in this book.

**Version web/web version**

Cet ouvrage a été initialement publié en 2021 sous la forme  
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des  
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2021 as a [thematic parcours](#)  
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

# Table des matières

# Table of contents

Introduction Stephen Broomer	37
<i>Self-Portrait Post Mortem</i> (Louise Bourque, 2002) André Habib	42

# Introduction

par Stephen Broomer

Traduction : Hélène Buzelin

Les techniques d'altération photochimique et de destruction mécanique remontent probablement au cinéaste lettriste Isidore Isou, dont le *Traité de bave et d'éternité* (1951) résultait déjà d'un travail de ciselure et de décoloration de la pellicule. Ces techniques furent ensuite employées pour leur potentiel rythmique (comme dans *Free Radicals* de Len Lye, 1958) ou métaphorique lorsqu'infligées à des représentations de corps humains (un excellent exemple étant *Reflections on Black* de Stan Brakhage, 1955). Mais la réflexion sur la matérialité qui caractérise l'œuvre d'Isou était résolument visionnaire.

En effet, ce film inaugura un courant que Stan Brakhage allait approfondir dans ses expérimentations de peinture sur pellicule, lesquelles commencèrent vraiment avec *Dog Star Man* (1961-1964). Maitrisant les techniques des peintres expressionnistes abstraits, Brakhage ne se contentait pas d'appliquer de l'acrylique sur un support plastique. Il se servait d'eau de javel et d'autres produits d'entretien attaquant l'émulsion pour modifier les couleurs et créer des textures originales. Ses stratégies constituent un jalon dans l'histoire du cinéma expérimental. Elles influencèrent toute une génération d'artistes d'avant-garde qui, à partir des années 1970, se sont employés à la destruction photochimique de leurs propres films ou de films recyclés ainsi qu'à la déconstruction systématique des composantes matérielles constitutives de l'image. Très variées, les réalisations de ces artistes ne forment pas un courant à proprement parler. En revanche, la fascination de ces cinéastes pour le traitement de la matière les rapproche de ces photographes américains qui, à la même époque, renouèrent avec des procédés anciens pour interroger, dans leurs œuvres, la matérialité et le processus photographiques, courant que Lyle Rexer dénomma l'« *antiquarian avant-garde* » dans son essai éponyme<sup>[1]</sup>.

Phil Solomon, Jürgen Reble, Cécile Fontaine, Carl Brown et Lawrence Brose sont parmi les cinéastes qui ont le plus expérimenté ces procédés d'altération et de destruction. Afin d'explorer une vaste gamme d'effets plastiques, ces artistes ont testé différentes techniques, telles que tremper la pellicule dans l'eau bouillante ou accélérer sa décomposition. Le *mordançage*, une autre de ces techniques, consiste à appliquer une solution produisant un étirement de l'émulsion qui se détache ainsi de son support plastique en formant des voiles. Il en résulte une image semblant se dérober de son cadre. Lorsqu'on fait bouillir le film, ou qu'on le fait bouillir puis qu'on le gèle (ou inversement), l'émulsion se réticule et les cristaux ressortent de façon souvent très stylisée (comme des formes en haricot enchevêtrées). Les techniques de décomposition exploitent la matérialité de la pellicule et la propension de celle-ci à se dégrader, la bande offrant un terrain propice au développement de bactéries, d'enzymes et de champignons dès qu'on l'enterre ou qu'on la laisse à l'air libre, exposée aux éléments. Soumise à tous ces traitements, la

pellicule tend parfois à se dénuder ou la base en plastique à s'enrouler sur elle-même de sorte qu'elle ne peut plus être chargée sur un projecteur. Les films altérés sont donc généralement transférés sur un autre support à l'aide d'une tireuse optique ou d'une tireuse par contact. On recourt aussi à ce procédé pour rehausser l'image.

Pour Phil Solomon, l'altération était souvent une façon de transformer des souvenirs imparfaits en sujets poétiques. Cet artiste puisait dans des sources très diverses : des films de famille au cinéma américain en passant par l'histoire de la télévision. Son cycle de courts-métrages intitulé *Psalms* associait la manipulation photochimique de la pellicule puis l'utilisation de la tireuse optique pour réduire tout d'abord les images à des plans aplatis auxquels il redonnait ensuite une dimensionnalité forcée. Ces films conjuguent une pensée de l'intime et une esthétique de l'abstraction. En effet, les scènes de *The Twilight Zone* deviennent quasi-abstraites sous l'effet de la manipulation photochimique, puis elles se détachent en bas-relief grâce à la rephotographie qui donne une illusion de profondeur à ces formes stylisées. Parmi les contemporains les plus connus de Solomon figure le cinéaste allemand Jürgen Reble, membre du collectif Schmelzdahin, qui s'est fait connaître dans les années 1980. Son œuvre très singulière déploie des techniques de décomposition et de corrosion chimiques. Appliquées à des « journaux filmiques » (*film diaries*), ces techniques célèbrent la matérialité du film au point de doter celui-ci de connotations cosmique et spirituelle.

Les expérimentations à base d'encre ou reposant sur la corrosion chimique dominent les réalisations de Carl Brown et de Lawrence Brose, deux cinéastes qui ont en commun de mobiliser divers procédés de décomposition afin de convoquer tout un spectre de la mémoire culturelle. Les films de Brown interrogent les thèmes de la détresse psychologique et de l'hallucination, en particulier dans sa trilogie *Air Cries 'Empty Water'* (1993), tandis que Brose prend plutôt pour sujet la persécution des homosexuels, comme dans son *De Profundis* (1997), une fiction biographique sur les derniers jours de la vie d'Oscar Wilde. Depuis le début des années 1980, Cécile Fontaine a elle aussi réalisé une série de films à partir de chutes de pellicules. Travaillant « avec les restes, les débris, les rebuts », pour paraphraser le critique Yann Beauvais, elle « manifeste le cinéma dans tous ces aspects, et principalement ceux qui ont été exclus<sup>[2]</sup> ». Plus précisément, son œuvre résulte d'un processus de décollage et de recyclage d'images. Fontaine utilise bien souvent de vieux films de famille oubliés, lesquels deviennent une matière première qu'elle soumet à diverses techniques de destruction<sup>[3]</sup>. D'autres artistes de la même génération ont également employé ces procédés, dont Louise Bourque, Luther Price, Jennifer Reeves, Mike Hoolboom et Matthias Müller.

Le Canadien Steven Woloshen a contribué à faire connaître ces techniques de traitement de la pellicule dans ses ouvrages pratiques, notamment *Recipes for Reconstruction* et *Scratch Crackle & Pop*.<sup>[4]</sup> Enfin, aux États-Unis, le collectif Process Reversal du Colorado organise des visites et des visionnements sur le sujet. Ces centres et laboratoires offrant des ateliers animés par des artistes ont permis à ces stratégies de gagner en popularité, de sorte qu'à la fin des années 2010, elles s'étaient répandues auprès de cinéastes œuvrant aux quatre coins du globe, tels que Nicolas Rey, Kevin Rice, Eva Kolcze, Cherry Kino, Daniel McIntyre, Sarah Biagini, Robert Schaller et Philippe Léonard.

- .....
- [1] Lyle Rexer, *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes* (New York: Harry N. Abrams, 2002).
  - [2] Yann Beauvais, «Cécile Fontaine: Le cinéma décolle», présentation au cinéma du Musée à l'occasion de la rétrospective Cécile Fontaine, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994, <https://yannbeauvais.com/?p=1012>.
  - [3] Voir à ce sujet cette autre publication liée à l'*Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma*: [Cinéma de réemploi expérimental](#), par André Habib et Annaëlle Winand, lamelle «Refilmage, duplications et répétitions».
  - [4] Steven Woloshen, *Recipes for Reconstruction: The Cookbook for the Frugal Filmmaker* (Montréal: Scratchtopia Books, 2010); Steven Woloshen, *Scratch, Crackle & Pop! A Whole Grains Approach to Making Films Without a Camera* (Montréal: Scratchtopia Books, 2015).

# Introduction

by Stephen Broomer

Techniques of photochemical alteration and image destruction might be traced to Isidore Isou, the Lettrist filmmaker whose *Traité de bave et d'éternité* (*Treatise on Venom and Eternity*, 1951) used base scratches and bleach to interfere with the image. While these destructive techniques would later be used as a rhythmic strategy (Len Lye, *Free Radicals*, 1958) and as a metaphor, by infliction upon figures (Stan Brakhage, *Reflections on Black*, 1955), Isou's use of these techniques is prophetic in its material self-consciousness.

Isou's film holds a lesson in material confrontation that Stan Brakhage would carry forward as his experiments with painting on film began in earnest, marked by *Dog Star Man* (1961-64). Brakhage's notion of painting, arising out of a broad acquaintance with late modern painterly techniques, was not merely an application of acrylic to plastic, but used bleach dilution and other household cleaners to alter colours and to create new textures by the damage wrought to the film image's emulsion. In this, Brakhage's strategies represented a significant turn in experimental film practice, and influenced a legion of filmmakers who would, from the 1970s onward, establish a photochemical vanguard that variously engaged in the destruction of their own or pre-existing (found) images and in breaking down an image's material constitution. These techniques were advanced in diverse bodies of work, and as such, cannot be said to constitute a movement; however, for the delicacy of their material fascinations, many of these films can be reconciled with the contemporaneous photographic movement dubbed by Lyle Rexer as the "antiquarian avant-garde."<sup>[1]</sup>

These techniques were pronounced in the work of filmmakers such as Phil Solomon, Jürgen Reble, Cécile Fontaine, Carl Brown and Lawrence Brose. These filmmakers developed techniques such as bleach etching, boiling, and decaying film in order to achieve a range of plastic effects. Bleach etching, also known as *mordançage*, is done by applying a solution to the film plane that causes emulsion to loosen and separate from the plastic base; the emulsion detaches in veils, resulting in an image that appears to be peeling off of the frame. Boiling film, or alternately boiling and freezing film, can cause the emulsion to reticulate, to break down so that grain crystals become dominant, often assuming pronounced stylization (as bean-like shapes in interlocking formations). Decaying film takes advantage of the film strip's material constitution – and its propensity to decompose – by turning the strip into a breeding ground for enzymes, fungi and bacteria, by burying it or leaving it outdoors, exposing it to the elements. All of these techniques will potentially strip a film bare, or cause the plastic base to warp, making it impossible to project. As a result, these films are often transferred to fresh stock using contact or optical printers, which might also be used to further enhance the image.

For Phil Solomon, transformation of the image is often a means of turning imperfect memories into poetic expressions. His sources range from home movies to images from American film and television history. His cycle, the *Psalms*, uses chemical manipulation of the film image in combination with optical printing in order to first reduce images to flattened planes and then to give them forced dimensionality. These works combine intimate rumination with plastic abstraction: scenes from *The Twilight Zone* become semi-abstract through chemistry, and are then cast in bas relief through re-photography, assigning a false depth to stylized forms. Among Solomon's most visible contemporaries was German filmmaker Jürgen Reble, who emerged from the film ensemble Schmelzdahin in the 1980s with a body of strongly individuated work dealing with decay techniques and corrosive chemistry, in application to film diaries, giving cosmic and spiritual connotations to the material fact of these techniques.

Experiments with toner and corrosive chemistry dominate the work of Carl Brown and Lawrence Brose, both of whom confront spectres of cultural memory through their use of destructive techniques: Brown's films have consistently dealt with themes of mental distress and hallucination, nowhere more plainly than in his *Air Cries "Empty Water"* trilogy (1993), while Brose has dealt with themes of homosexual persecution, as in his *De Profundis* (1997), a biographical imagining of Oscar Wilde's final days. Cécile Fontaine has been active since the early 1980s in making films that use film detritus, working with what Yann Beauvais has called "margins, the excluded parts of cinema," her work becoming a process of de-collage and image recycling.<sup>[2]</sup> Fontaine's work often uses abandoned home movies as raw materials for destructive techniques.<sup>[3]</sup> Other examples of filmmakers of this generation who worked with destructive techniques include Louise Bourque, Luther Price, Jennifer Reeves, Mike Hoolboom and Matthias Müller.

Advocacy for these techniques has been offered by Canadian animator Steven Woloshen, who has published a number of practical books dealing with these techniques (such as *Recipes for Reconstruction and Scratch, Crackle & Pop*)<sup>[4]</sup>, and by Process Reversal, a collective based in Colorado that offers touring workshops and screenings. With the growth of artist-run centres and labs that host such workshops, these techniques have become widespread. By the 2010s, these strategies were being practised and extended by artists internationally, among them, Nicolas Rey, Kevin Rice, Eva Kolcze, Cherry Kino, Daniel McIntyre, Sarah Biagini, Robert Schaller, and Philippe Leonard.

---

[1] Lyle Rexler, *Photography's Antiquarian Avant-Garde: The New Wave in Old Processes* (New York: Harry N. Abrams, 2002).

[2] Yann Beauvais, "Cécile Fontaine: Le cinéma décolle," presentation in the museum's cinema on the occasion of a Cécile Fontaine retrospective, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, <https://yannbeauvais.com/?p=1012>.

[3] See on this topic this other publication part of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies: Experimental Found Footage Cinema*, by André Habib and Annaëlle Winand, section "Re-filming, Doubling and Repetition."

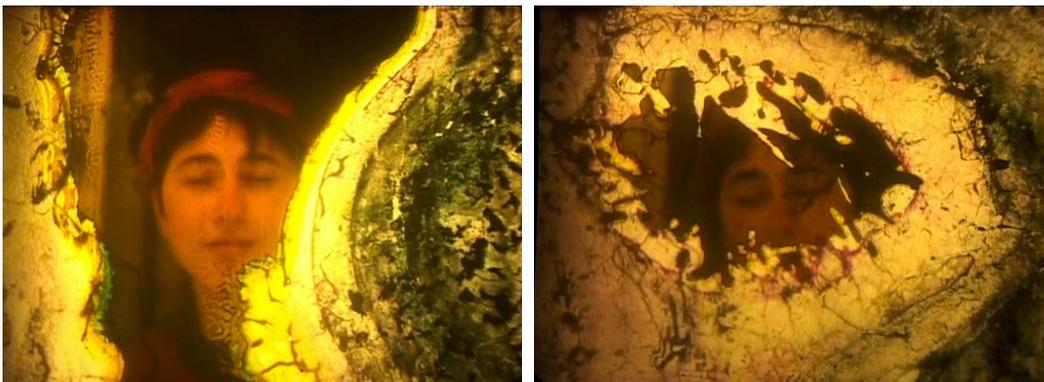
[4] Steven Woloshen, *Recipes for Reconstruction: The Cookbook for the Frugal Filmmaker* (Montreal: Scratchtopia Books, 2010); Steven Woloshen, *Scratch, Crackle & Pop! A Whole Grains Approach to Making Films Without a Camera* (Montreal: Scratchtopia Books, 2015).

## *Self-Portrait Post Mortem* (Louise Bourque, 2002)

par André Habib

L'idée d'enterrer une pellicule peut paraître bien étrange, surtout s'il s'agit d'un acte volontaire. S'il existe des pellicules que l'on a enterrées pour être oubliées – on pense aux boîtes de films nitrates retrouvées à Dawson City et célébrées dans le film de Bill Morrison *Dawson City: Frozen Time* (2016) –, il existe des cinéastes expérimentaux qui vont très consciemment confier leurs bobines de pellicule à la terre, dans un geste à la fois poétique et conceptuel. C'est le cas de cinéastes importants comme Emmanuel Lefrant, Carl Brown ou Guillaume Vallée. Mais sans doute l'exemple le plus frappant et émouvant est-il celui de *Self-Portrait Post Mortem* de Louise Bourque, une cinéaste d'origine acadienne connue dans le milieu du cinéma expérimental pour ses films qui travaillent la matérialité de la pellicule, pour ses manipulations à la tireuse optique, pour son usage du réemploi (souvent à partir de ses propres images) et pour ses techniques de développement à la main et de décomposition photochimique (résultant d'un tournant «matériologique» auquel participent des artistes comme Carl Brown, François Miron, Phil Solomon, Peggy Ahwesh).

En 1996, alors qu'elle s'apprêtait à déménager de façon définitive aux États-Unis, Bourque décida d'enfouir sous terre les chutes 16 mm de ses trois premiers films (*Jolicœur Touriste*, *The People in the House* et *Just Words*), trois films qui tournaient autour de la famille, des liens familiaux, de la maison. Elle ensevelit ses bobines de pellicule, à peine emballées de papier journal, en se disant qu'elle en ferait peut-être quelque chose un jour, dans un geste où se nouent un désir de conservation et une certaine pulsion de mort, de destruction. Quand elle déterra les bobines en 2001, la première chose qu'elle découvrit, au moment de dérouler le premier rouleau de pellicule 16 mm qu'elle retrouva, fut son propre visage, les yeux clos, cerclé par les scories, les éclaboussures de décomposition, dorées, ocre, vertes, violacées, qui avaient rongé les bords de l'image, mais en laissant le centre plus ou moins intact. Sachant qu'elle ne pourrait envoyer son



Portrait de l'artiste sur pellicule décomposée. [Voir la fiche.](#)

film dans un laboratoire pour en tirer une copie, car aucune tireuse contact ne pourrait entraîner le film dans son mécanisme (les perforations étant trop abîmées), elle décida de refilmer ces images au ralenti – comme elle les avait vues elle-même – à partir de l'écran d'une visionneuse sur une table de montage Cinemonta. Le défilement de ces images (les toutes premières qui se trouvaient sur cette bobine retrouvée) a d'abord été filmé en numérique (HD) à partir de l'écran de la Cinemonta, avant d'être reporté sur une pellicule 35 mm. Comme sur une table de montage Steenbeck, les images de la Cinemonta défilent sans obturateur, à travers un prisme (évoquant son lointain ancêtre, le Praxinoscope). Cette particularité technique se traduit, visuellement, par une succession d'images glissant et se fondant les unes dans les autres, plutôt que – comme on le voit dans *Tom, Tom the Piper's Son* (1969-1971) de Ken Jacobs – par la scansion de l'obturateur qui crée, plutôt, un effet de clignotement plus ou moins saccadé.

*Self-Portrait Post Mortem* se présente comme un autoportrait d'outre-tombe. Le film fait défiler une série d'images abstraites, de formes et de couleurs terreuses, avant qu'apparaisse le jeune visage de la cinéaste, surgissant de l'ombre, avec l'apparence d'un masque mortuaire, les yeux clos, quasi immobile, cerclé de matière organique tournoyante. Après un geste furtif de la main, qui remonte vers le visage (comme on imagine qu'un ressuscité avancerait à tâtons avant d'ouvrir les yeux), la tête se tourne et les yeux s'ouvrent, nous fixant à partir d'un point lointain, qui semble être à la fois un temps passé et un temps à venir, comme si la cinéaste nous fixait depuis le passé d'où nous l'avions déterrée et, en même temps, nous observait déjà depuis la mort. Exploitant les possibilités esthétiques de la décomposition de la pellicule, *Self-Portrait Post Mortem* se veut un pas de deux entre l'action corrosive de la nature et l'empreinte photochimique propre à la matérialité filmique. La fragilité de la pellicule devient alors l'opérateur métaphorique, esthétique et philosophique, du visage de notre propre mortalité.

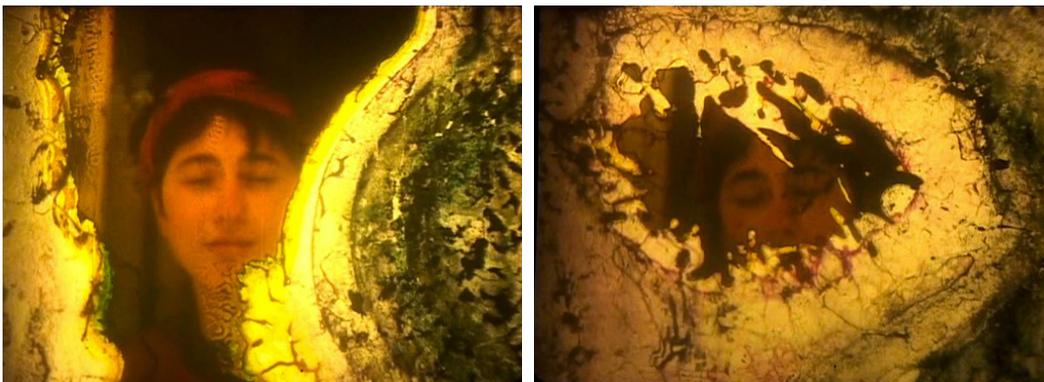
## *Self-Portrait Post Mortem* (Louise Bourque, 2002)

by André Habib

Translation: Timothy Barnard

The idea of burying a film may seem quite strange, especially if it is done deliberately. While there exists film stock which has been buried in order to be forgotten – think of the cans of nitrate film found in Dawson City and celebrated in Bill Morrison’s film *Dawson City: Frozen Time* (2016) –, there are experimental filmmakers who quite consciously entrust their reels of film to the earth, an act at once poetic and conceptual. This is the case of major filmmakers such as Emmanuel Lefrant, Carl Brown and Guillaume Vallée. No doubt the most striking and moving example, however, is that of Louise Bourque’s *Self-Portrait Post Mortem*. Bourque is a filmmaker of Acadian descent known in the experimental film community for films which work the materiality of the film stock, their manipulation by optical printer, their re-used images (sometimes drawing on her own work), their hand-development techniques and photochemical decomposition (resulting from a “materiological” turn in which artists such as Carl Brown, François Miron, Phil Solomon and Peggy Ahwesh participated).

In 1996, as she prepared to relocate definitively to the United States, Bourque decided to bury underground 16 mm out-takes from her first three films (*Jolicœur Touriste*, *The People in the House* and *Just Words*), which dealt with the family, family ties and the home. She buried her reels of film, barely wrapped up in newspaper, telling herself that she might do something with them someday; it was an act in which both a desire to preserve her work and a kind of death drive, a will for destruction, were tied up. When she dug up the reels in 2001, the first thing she discovered when she unspooled the first roll of 16 mm film was her own face, her eyes closed, circled by scoria. The blots of decomposition, golden, ochre, green and violet coloured, which had eaten away at the edges of the image, had nevertheless left the centre of the image more or less intact. Knowing that she could not send her film to a laboratory to make a print, because no contact printer could pull the film through its machinery (the perforations were too damaged), she



Portrait of the filmmaker in the middle of her decayed footage. [See database entry.](#)

decided to re-film these images in slow motion – as she herself had seen them – using a monitor on a Cinemonta editing table. The unspooling of these images (the very first on this rediscovered reel) were first filmed digitally (HD) from the Cinemonta screen before being transferred to 35 mm film stock. As they would on a Steenbeck editing table, the Cinemonta images unspooled without a shutter through a prism (evoking its distant ancestor, the Praxinoscope). Visually, this technical peculiarity took the form of a succession of images sliding by, merging into each other, rather than being scanned by the shutter which creates instead a somewhat jumpy blinking effect – as seen in Ken Jacobs' film *Tom, Tom the Piper's Son* (1969-71).

*Self-Portrait Post Mortem* is like a self-portrait from beyond the grave. In the film a series of abstract images, forms and earth tones files past before Bourque's young face appears, rising up out of the shadows like a mortuary mask, her eyes closed, almost immobile, encircled by whirling organic matter. Following a furtive gesture with her hand, which rises towards her face (the way, one imagines, a resuscitated person would move forward haltingly before opening their eyes), her head turns and her eyes open, fixing themselves on us from a distant point which appears to be at once a past and future time, as if she were staring at us from the past in which we had buried her and, at the same time, was already observing us from death. In the way it makes use of the aesthetic possibilities of the decomposition of the film stock, *Self-Portrait Post Mortem* is a *pas de deux* between the corrosive action of nature and the photochemical imprint specific to filmic materiality. In this way, the fragility of the film stock becomes the metaphorical, aesthetic and philosophical agent of the face of our own mortality.